

r, concepción y concepto. En el imaginario de Bioy, el arquetipo de es sobre todo cinematográfico; en su galería se recortan claras las grafías nevadas del *Faust* de Murnau, la blancura de «amor»: *Liebe*, a la salvación de los amantes con la imagen mágica de la palabra conmina el filme.

onocida la intensidad del vínculo intelectual y amistoso que unía a s y Bioy. Las frecuentes tareas literarias compartidas, sus aciertos, las de complicidad que se entrecruzan de uno a otro texto, justifican esa ción inextricable que muestra la sobreimpresión de las fotografías de s y Bioy, como la imagen de una sola persona. Descubriendo el juego s nombres propios, y a fin de indiferenciarlos, Rodríguez Monegal denominado «Biorges» al híbrido paradigmático que la ocurrencia áfica pone en evidencia¹⁹.

amor de Bioy Casares en busca del *amor* se aproxima, en profundid l conocimiento de Borges en busca del *conocimiento*, y devienen, en s, pura amistad. A propósito de su biógrafo, Borges resalta el senti o que los unía: «La amistad es realmente una de las pasiones de nues raíses. Quizás la mejor.(...) En el *Fausto* de Estanislao del Campo, importa la parodia de la ópera? absolutamente nada, lo que importa es istad de los dos aparceros»²⁰. La cita es apropiada y, no sería redun confirmarla: «Quiero ser recordado menos como poeta que como »²¹.

Destino y sentido en *El sueño de los héroes*

Javier de Navascués

«Y, mientras tanto, ¿qué fue de Emilio Gauna?

En un abra del bosque, rodeado por los muchachos, como por un cerco de perros hostiles, enfrentado por el cuchillo de Valerga, era feliz. Nunca se había figurado que su alma fuera tan grande ni que en el mundo hubie ra tanto coraje. La luna brillaba entre los árboles y él veía el reflejo en la hoja de su cuchillito y veía la mano que lo empuñaba sin temblar. Don Serafín Taboada le había dicho una vez que el coraje no era todo; don Serafín Taboada sabía mucho y él poco, pero él sabía que es una desventura sos pechar que uno es cobarde. Y ahora sabía que era valiente. Sabía también que nunca se había equivocado sobre Valerga: era valiente en la pelea. Ven cerlo iba a ser difícil. No importaba por qué estaban peleando. ¿Creyeron que él había ganado más plata en el hipódromo y querían saquearlo? El motivo era un pretexto: no tenía importancia. Vagamente sospechó ya haber estado en ese lugar, a esa hora, en esa abra, entre esos árboles cuyas formas eran tan grandes en la noche; ya haber vivido ese momento.

Supo, o meramente sintió, que retomaba por fin su destino y que su des tino estaba cumpliéndose. También eso lo conformó.

No sólo vio su coraje, que se reflejaba con la luna en el cuchillito sereno: vio el gran final, la muerte esplendorosa. Ya en el 27 Gauna entrevió el otro lado. Lo recordó fantásticamente: sólo así puede uno recordar su propia muerte. Se encontró de nuevo en el sueño de los héroes que inició la noche anterior en el corralón del rengó Araujo. Comprendió para quién estaba tendido el camino de la alfombra roja, y avanzó resueltamente.

Infiel, a la manera de los hombres, no tuvo un pensamiento para Clara, su amada, antes de morir.

El Mudo encontró el cuerpo».

Todos los admiradores de Bioy Casares recuerdan el maravilloso final de *El sueño de los héroes*. Pocas veces su autor escribió páginas tan intensas y mágicas como aquellas. Pocas veces se advierte con tanta nitidez cómo

¹⁹ ver Rodríguez Monegal, *Borges. Écrivains de toujours/Seuil. Paris, 1970. P. 178 y 181.*
²⁰ Jorge Luis Borges. «Borges y Emir». *Diseminario. La desconstrucción, otro descubrimiento de Amé-*
lonuevideo, 1987.
²¹ L. Borges. «Una oración». *Elogio de la sombra. Emecé: Buenos Aires, 1960.*

el desenlace da sentido a toda una historia, de acuerdo con la idea central de un conocido libro de Frank Kermode¹. Así, en este final de novela se descubre un dibujo completo de una aventura de complejo y ambiguo significado: el enigma de aquella tercera noche de carnaval de 1927 se desvela tres años después, pero, además, Bioy no sólo plantea un misterio fantástico, sino que también presenta un difícil dilema ético que es necesario resolver desde una lectura cuidadosa del fragmento.

Analizar esa parte de la obra de Bioy Casares es el propósito de estas páginas, que se aprovecha, por otro lado, de la aparición reciente del primer estudio de conjunto, dentro del hispanismo, sobre la cuestión teórica de la finalización de la novela². Para su autor, es necesario distinguir entre los conceptos de «cierre» y «desenlace», diferencia que en el caso de *El sueño de los héroes*, resulta de particular utilidad, como veremos.

El desenlace se define por ser el acontecimiento que resuelve el final de la historia. No siempre tiene que situarse exactamente al final: puede haber, por ejemplo, un epílogo después del desenlace, o bien, éste se puede encontrar desde muy avanzado el libro hasta su conclusión. En definitiva, un desenlace pide «un acercamiento macroestructural, concentrado en la historia de los personajes». En cambio, cuando se habla de cierre se necesita «un *close reading* microscópico de los procedimientos técnicos y las características semánticas de las palabras»³. Por cierre, por tanto, se entiende «el verdadero final del texto, su remate definitivo, es decir, el último segmento antes del vacío que sigue al punto final»⁴. En principio, esta última categoría presenta una mayor comodidad para su análisis que el desenlace. El problema aparece cuando se trata de considerar dónde empieza el cierre (y no obviamente dónde termina...). ¿Una frase, un párrafo, una palabra bastan? La respuesta varía según cada caso. Kunz parece rechazar la posibilidad de extender el cierre a un capítulo entero, por ser demasiado abarcador. Sin embargo, en *El sueño de los héroes*, el último capítulo, que acabamos de releer en el comienzo de este trabajo, es muy breve. Y son precisamente su misma brevedad y su intensidad semántica las razones fundamentales que nos sirven para denominarlo como «cierre» del libro. En él me centraré para tratar de explicar cuál es el sentido del destino del héroe en la novela de Bioy.

¹ Frank Kermode, *El sentido de un final*, Barcelona, Gedisa, 1983.

² Marco Kunz, *El final de la novela*, Madrid, Gredos, 1997.

³ Loc. cit., p. 62.

⁴ Loc. cit., p. 28.

Las dos últimas frases

Si empezamos a leer el libro por donde no se debe, esto es, por el final, nos topamos con dos frases que reflejan un esmero especial por parte del autor. Dan la impresión de que se quisiera clausurar la historia de forma particularmente rotunda:

Infel, a la manera de los hombres, no tuvo un pensamiento para Clara, su amada, antes de morir.

El Mudo encontró el cuerpo.

La primera oración remacha uno de los ejes temáticos de la novela: la dicotomía sexual entre hombre y mujer. Frente al impulso centrífugo de Emilio Gauna, se impone vanamente el deseo centrípeto de Clara, representado por el apego al hogar y la familia. El pacto de ésta con la aventura masculina conducirá a la catástrofe.

Pero, además, la penúltima frase supone un ingreso omnisciente del narrador en la mente de su personaje, en franco contraste con el proceso de interiorización que se había iniciado al comienzo del capítulo y que comentaré más adelante.

También por contraste de perspectiva, la última frase de la novela tiene gran fuerza expresiva. Bruscamente, se pasa de una visión omnisciente a una mención neutra de un hecho exterior: «El Mudo encontró el cuerpo». Ese personaje que ha ocupado en toda la trama un lugar secundario se convierte de repente en el centro del relato. ¿Por qué el Mudo? Tal vez porque se trata de simbolizar la inmediata ausencia de voz textual, el silencio que sigue al final de todo relato. Es una referencia relativamente corriente en la retórica del final. Kunz recoge ejemplos similares en su libro⁵. Por otra parte, también se puede pensar en las imposibles voces del Mudo que enmarcan una muerte más trágica cuanto más silenciosa. Al lector se le da, incluso, la posibilidad de «rellenar» la conclusión imaginando el contraste entre silencio y grito que se producirá cuando Clara encuentre el cuerpo de su marido.

El capítulo 55

No es menos interesante el resto precedente del capítulo 55. Más aún, probablemente se trate del episodio que proporciona mayor complejidad

⁵ Loc. cit., p. 135.

interpretativa a toda la obra. Nos encontramos con Emilio Gauna luchando a cuchillo contra Valerga. Hasta ahora un intermitente y leve juego irónico ha presidido la caracterización del joven protagonista. Esa distancia, sin embargo, se va a perder absolutamente en el capítulo 55. Una serie de circunstancias negativas («rodeado por los muchachos, como por un cerco de perros hostiles, enfrentado por el cuchillo de Valerga») no puede evitar que el protagonista se sienta dichoso en esa situación: «Era feliz», dice escuetamente el relato. Esta filtración omnisciente del narrador corresponde a lo que Genette denomina «discurso narrativizado» y Dorrit Cohn «psico-relato»⁶. Se trata de la narración de la conciencia interior de un personaje con las palabras del narrador y representa el grado máximo de distanciamiento entre la voz de éste y la del personaje. Con todo, no hay ironía alguna en la afirmación⁷.

Pero el alejamiento se empieza a perder en la frase siguiente, ya que ésta marca una aproximación a las palabras del personaje mediante una formulación en estilo indirecto: «Nunca se había figurado que su alma fuera tan grande». Después aparece una referencia a la luna, símbolo de la muerte del protagonista y un escalafón más en el proceso de interiorización. Es también muy interesante cómo el texto anota que Emilio ve la luna en su «cuchillito». El diminutivo, índice de afectividad, que no de tamaño en este caso, delata un punto de simpatía por parte de la voz del narrador con respecto a la conciencia de su personaje. Significativamente el cuchillo de Valerga aparece al principio mencionado como «cuchillo», pero no así el de Emilio Gauna... Con mayor motivo el «cuchillito» de éste recibe el adjetivo de «sereno» en el antepenúltimo párrafo: es un desplazamiento calificativo, una hipálage, que viene a glorificar la actitud del héroe que empuña el cuchillo con firmeza.

Por último, el texto aterrizza en el estilo indirecto libre, que supone la máxima intromisión en la voz de Emilio. Como es sabido, el estilo indirecto libre tiende a borrar la división entre el discurso del narrador y el del personaje. Aunque pertenece al habla del narrador, elimina el verbo introductorio y la conjunción, de forma que sólo queda el verbo en tercera per-

sona para dar testimonio de que no es el personaje quien se ha apoderado del discurso totalmente. La oración con el sujeto lógico y el verbo introductorio sería: «[Emilio pensó que] Don Serafín Taboada sabía mucho y él poco, pero él sabía que es una desventura sospechar que uno es cobarde». Pero tanto el sujeto como el verbo se han elidido. Una pregunta que se hace Emilio más adelante parece disolver casi por completo la voz del narrador: «¿Creyeron que él había ganado más plata en el hipódromo y querían saquearlo? El motivo era un pretexto: no tenía importancia».

Este deslizamiento hacia el estilo indirecto libre, y hacia la perspectiva de Emilio Gauna, no se da por casualidad. Refleja la ambigüedad ideológica de un texto que, en última instancia, ha recibido al menos dos interpretaciones opuestas por parte de la crítica. De un lado estaría la postura que pretende salvar el mito del coraje a partir de la última página del libro. Emilio Gauna sería realmente un héroe al enfrentarse con Valerga, repentinamente redimido por obra y gracia de una épica pelea a cuchillo. Esta era, como no podía ser menos, la postura de Borges, para quien, «Bioy, instintivamente, había salvado el mito»⁸. Así pues, el final vendría a significar una deconstructiva vuelta de tuerca con respecto a las antítesis entre Bien y Mal que se habían ido desarrollando a lo largo de la novela⁹. Sin embargo, esta posibilidad interpretativa ya fue contestada en su día por Pezzoni y más tarde por otros críticos que, como Nilda Díaz, entendieron que en realidad Bioy no había querido salvar el mito sino destruirlo¹⁰. Emilio Gauna se habría equivocado al elegir el camino de la aventura y de paso, al olvidar su previsible felicidad junto a Clara. Sin duda todo el desenvolvimiento de la trama autoriza esta lectura e, incluso, la penúltima frase del texto («Infel, a la manera de los hombres...») expresa un juicio condenatorio por parte del narrador que se corresponde también con el autor implícito. Y sin embargo...

Sin embargo, hay un hecho terrible y paradójico en la actitud de Gauna que parece haber pasado desapercibido a algunos: «era feliz» cuando luchaba contra Valerga. ¿Por qué esa felicidad si Bioy sólo quiso decirnos el error que cometió su falso héroe? ¿Por qué aceptar que la felicidad se produce al elegir equivocadamente? La primera contestación a esta clase de preguntas sale a la luz al reparar en que ellas mismas están mal formuladas. Gauna no eligió nada en realidad, sino que fue más bien el juguete de

⁶ Cfr. G. Genette, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989; y Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*, Paris, Seuil, pp. 24 y ss.

⁷ Como ocurre, en cambio, en tantos otros episodios de la novela, donde se burla finamente de las preocupaciones de Gauna. Así, en el comienzo, comentando precisamente un aspecto de la conciencia de su personaje, Bioy destaca cuáles eran los temas preferidos de conversación de Valerga y los muchachos: el fútbol, las carreras de caballos, la política y el coraje. Y apostilla: «Gauna, de vez en cuando, hubiera comentado los Hudson y los Studebaker, las quinientas millas de Rafaela, de Córdoba, pero como a los otros no les interesaba el tema, debía callarse. Esto le confería una suerte de vida interior. (El sueño de los héroes, Madrid, Alianza, p. 8.)

⁸ J. L. Borges «El sueño de los héroes», Sur, 235, 1954, p. 89.

⁹ Cfr. Javier de Navascués, *El esperpento controlado. La narrativa de Adolfo Bioy Casares*, Pamplona, Euns, 1995, pp. 53-59.

¹⁰ Cfr. E. Pezzoni, «Adversos milagros», *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986, pp. 237-245; y Nilda Díaz, «Sobre mitos y desmitificaciones», Río de la Plata, 1, 1985, pp. 65-79.

un misterioso destino, como se nos repite una y otra vez, o bien, una víctima de su deseo de tener una imagen de «guapo», de valiente, frente a su grupo. Como ha escrito Rosalba Campra, «la storia di Gauna non è quella dell'eroe della fantastica confluenza di due tempi, o non è solo quella. Si tratta piuttosto della vittima di una costrizione personal e sociale a produrre un'immagine di sè ammissibile per se stesso e per il gruppo»¹¹.

Un análisis concienzudo de las fuerzas actanciales de la novela nos mostraría a un protagonista gobernado por las opiniones de los otros y por el azar. Cuando Emilio Gauna trata de recuperar el sentido de aquella «noche mágica» del carnaval de 1927, encuentra la falta de colaboración de sus amigos, del peluquero Massantonio e incluso del brujo Taboada. El naciente afecto por Clara se convierte incluso en obstáculo para sus fines. Sus búsquedas por la ciudad no le llevan a ninguna parte y, en cambio, al participar en la excursión campestre, descubre que está verdaderamente enamorado de Clara. Un amor que se ve consolidado por Larsen y Taboada, además de por la falta de auténtica resistencia por parte de los muchachos y Valerga. Pero una bisagra narrativa importante se abre con la muerte de Serafín Taboada, ya que marca el viraje de la acción hasta el final. Desaparecido el suegro de Emilio, éste último queda «libre» para retomar su destino, que esta vez se cumple con la colaboración involuntaria de Clara, la desidia de Larsen y, sobre todo, la estupidez y la bajeza de Valerga y sus discípulos. De esta forma, toda la trama va configurando un destino para un protagonista que sólo cumple sus objetivos cuando no encuentra oposición a ellos.

El sentido del destino

Sigue en pie la pregunta de si es verdaderamente un héroe Emilio Gauna. El texto afirma que éste ingresó en el sueño de los héroes antes de morir y que, en una especie de alucinación, «comprendió para quién estaba tendido el camino de la alfombra roja y avanzó resueltamente». Es cierto que «sueño» tiene un matiz irónico y que puede traducirse por «patraña» o «falsa ilusión». Sin embargo, queda la duda de por qué se deja al personaje feliz ante ese presunto engaño. Quizá se podría resolver la cuestión concluyendo, algo cínicamente, que Emilio no es capaz en el fondo de concebir otro género de dicha. Por su extracción social, por su ignorancia o

barbarie congénita, su movimiento instintivo sería el de la autodestrucción. El problema es que quizá tendríamos que aceptar a Gauna como un personaje menos entrañable de lo que es. Como hemos visto antes, la travesía del psico-relato al estilo indirecto libre nos conduce a una perspectiva interior en la que la voz del narrador se identifica con la de su personaje. Esto no es casual.

Leyendo despacio el fragmento en estilo indirecto libre, hallamos la clave:

«¿Creyeron que él había ganado más plata en el hipódromo y querían saquearlo? El motivo era un pretexto: no tenía importancia (...) Supo, o meramente sintió, que retomaba por fin su destino y que su destino estaba cumpliéndose. También eso lo conformó».

Esa aceptación valerosa del destino, con independencia de las circunstancias que lo provocan, es el auténtico heroísmo que defiende el autor implícito. Escondido tras la voz de su personaje, el discurso ideológico de Bioy destruye la aparatosidad del mito del compadrito, pero apuesta con discreción por otra clase de coraje: el que surge de la asunción estoica del porvenir, sea cuál fuere y aunque éste signifique la muerte. El sentido del destino está en aceptarlo, pese a que éste pueda parecer (o ser) absurdo, inexplicable, disparatado.

Hay otros héroes de ficción de Bioy que toman una resolución parecida: pensemos, por ejemplo, en el Alfonso Álvarez de «El gran Serafín». Y todavía podemos reconocer rasgos de Gauna en personajes que, sin estar condenados a la desaparición inmediata, se alejan del lector al final de la novela con una seguridad que los confirma en su destino individual: Isidoro Vidal, en el *Diario de la guerra del cerdo*, por ejemplo. Ninguno de estos personajes es negativo, pero se mueven zarandeados por circunstancias que no pueden manejar. Su valor reside en que ante las dificultades eligen lo único que pueden: adoptar un tono de resignación ante lo que venga que, en definitiva, es el único margen de libertad que les queda. Nadie puede gobernar en su interior. Por eso Emilio Gauna no está siguiendo en realidad el modelo de conducta de Valerga; a éste último sólo lo imita en sus formas exteriores. Lo que hace, sin querer, es cumplir al pie de la letra un consejo que alguna vez le dio el brujo Taboada:

«Ese valor de que habla Gauna carece de importancia. Lo que un hombre debe tener es una suerte de generosidad filosófica, un cierto fatalismo, que le permita estar siempre dispuesto, como un caballero, a perder todo en cualquier momento»¹².

Estas palabras, rescatadas de la mitad de la novela, están sugeridas durante el combate final: «Don Serafín Taboada le había dicho una vez que el coraje no era todo...» Debido a su importancia, se sugieren en el recuerdo de Emilio. Aunque éste no se percató en aquel entonces («Gauna lo escuchaba con admiración y con incredulidad», comenta el texto), lo cierto es que después se mantiene ante Valerga con esa «generosidad filosófica» de la que hablaba su maestro.

El destino es inevitable, pero Emilio Gauna no lo sabe hasta el instante decisivo en que se enfrenta a la muerte. Su gesto final tiene mucho de estético, ya que muere «como un caballero», de acuerdo con lo que decía Taboada. Esto es, por un lado se ve morir a sí mismo. No hay más que pensar que ante la muerte inminente no «ve» a Valerga: éste se borra en las líneas posteriores, como si verdaderamente no importara demasiado. Lo que encuentra Emilio es el trono del sueño de los héroes, imagen especular que le revela quién es él. Se subraya así que no hay motivos para la autocompasión.

Al mismo tiempo se descubre un hondo sentido ontológico en el momento de sabiduría sobre sí mismo que es su muerte. Repárese, por ejemplo, en la frecuencia del verbo «saber» a lo largo de todo el fragmento. Emilio conoce que Valerga es valiente y que él mismo también lo es. El cuchillo que refleja, como en un espejo simbólico, su propia valentía, es figura de su destino personal: conocerse en el último momento, reconocer su propia identidad. Es valiente porque afronta sin miedo la muerte segura, ese destino ineludible que es suyo, único, irrepetible. Al ver el sueño de los héroes antes de morir, Gauna toma conciencia de que su lugar está en el trono. Da igual que se equivoque o no, que acabe comportándose como un bárbaro y olvide a Clara. Aunque el texto no deje de censurar el lado de la sombra en el que se interna, no deja de admirar la actitud interior de su personaje principal. Del verse y aceptarse tal y como uno es nace esa alegría ante el reconocimiento del propio yo. Como en ciertas ficciones de Borges («El sur» o «Poema conjetural», por ejemplo), el cierre de la novela se erige en supremo instante de revelación, transformación interior y apoteosis del héroe¹³. Esos segundos que preceden a la muerte, final clásico donde los haya, dan sentido al texto y a la vida.

PUNTOS DE VISTA

¹³ Se trata de un aspecto ético de Bioy que, como hemos dicho, tiene un notorio matiz estético y que, además, es compartido con Borges. Como dice Juan Arana sobre éste último, «nuestra vida es valiosa por cuanto es única e irrepetible. Aquí precisamente se encuentra la clave estética de la ética de Borges. Como la obra de arte, la vida de cada hombre debe ser expresión de algo irrepetible. Llegada la hora, toda la existencia debe cristalizar en un acto de perfecta síntesis, en el que cada cual se encontrará a sí mismo, sabrá quién es y lo que ha sido» (J. Arana, *El centro del laberinto*. Los motivos filosóficos en la obra de Borges, Pamplona, Eunsá, 1994, p. 121). Para un análisis hermenéutico y literario de este proceso en Borges, cfr. de María Rosa Lojo, «La conversión del héroe en los cuentos de Borges», *VVAA.*, Borges, Buenos Aires, Biblioteca del Congreso, 1997, pp. 119-135.